



In a Sentimental Mood :
Reprises libres au Montreux Jazz Festival

Claudet Marion, SV
Romanin Ludovica, SV

Projet SHS de 2^{ème} année master

Encadré par

Prof. Constance Frei et Grégory Rauber, SHS Musicologie

Rapport accepté le 27.05.2020

Lausanne, année académique 2019 – 2020

Table des matières

Introduction	p. 3
I. Duke Ellington	p. 5
A. Éléments biographiques : la carrière musicale	p. 5
B. Des compositions « beyond category »	p. 8
II. <i>In a Sentimental Mood</i>	p. 11
A. Naissance de l'œuvre	p. 11
B. Analyse de la musique	p. 12
C. Analyse des paroles	p. 16
III. Les reprises au Montreux Jazz Festival (1974 - 2019)	p. 19
A. Le Montreux Jazz Festival : survol historique	p. 19
B. Reprises de <i>In a Sentimental Mood</i> : quelques statistiques	p. 20
1. Nombre de reprises sur la scène du Montreux Jazz Festival	p. 20
2. Types de reprises : formations et traitements variés	p. 21
C. Analyse détaillée de huit reprises	p. 22
1. Reprises par des pianistes	p. 22
2. Reprise par une chanteuse	p. 26
3. Reprises par d'autres formations	p. 28
4. Reprises au sein d'un medley	p. 31
Conclusion	p. 34
Bibliographie	p. 36
Glossaire	p. 40

Introduction

Duke Ellington (1899 - 1974), pianiste et chef d'orchestre américain, a marqué le XX^{ème} siècle de son empreinte et de ses compositions, laissant derrière lui de très nombreux standards du répertoire jazz. En 1935, au cours d'une fête donnée dans un entrepôt de tabac à Durham en Caroline du Nord, il jouait du piano lorsqu'une altercation éclata entre un de ses amis et deux jeunes filles. Il se mit alors spontanément à improviser un morceau au piano afin d'apaiser rapidement les tensions. C'est ainsi qu'une des plus belles ballades de l'histoire du jazz, *In a Sentimental Mood*, est née. La première version a été enregistrée avec son orchestre la même année, mais la plus connue est probablement celle de 1963 avec John Coltrane au saxophone et Duke Ellington au piano. Plus tard, la popularité de la pièce a augmenté avec l'ajout du texte, écrit par Irving Mills et Manny Kurtz. Ce morceau a fini par s'intégrer au répertoire de plusieurs artistes contemporains d'Ellington mais aussi à celui de musiciens du XXI^{ème} siècle.

Le meilleur moyen de garder une trace représentative d'un morceau et de son évolution au cours du temps est l'enregistrement en studio ou en concert. Cet esprit-là, Claude Nobs l'avait parfaitement compris et c'est notamment grâce à ses enregistrements et à leur qualité que le fondateur du Montreux Jazz Festival (MJF) a toujours réussi à attirer les meilleurs musiciens. Ainsi, depuis la création du festival en 1967, d'illustres artistes de jazz et d'autres horizons musicaux se sont produits sur la scène du MJF pour jouer leurs propres compositions, et parfois aussi pour reprendre des grands « standards de jazz »¹. Ces titres, qui ont une place particulière dans le jazz, sont des compositions devenues célèbres, ils sont comme des hymnes tant ils ont été repris, réinterprétés, réarrangés, utilisés comme base pour des improvisations. Que ce soit lors de « jam sessions »² ou au cours d'un concert, on voit donc régulièrement les musiciens reprendre ces thèmes connus, soit de manière assez conforme à la pièce originale, soit en la réinventant pour proposer une version beaucoup plus personnelle, voire même parfois pour contester l'interprétation proposée par le compositeur³. Le standard a donc une double

¹ Voir glossaire p. 37.

² *Ibidem*.

³ A ce propos on peut citer comme exemple la version d'Ella Fitzgerald de *Hey Jude*, de 1969. La chanson pop des Beatles est caractérisée par la forte répétition de « Na, na, na-na-na na », tandis que Ella Fitzgerald utilise des sonorités typiques de l'improvisation scat.

nature : patrimoine musical, qu'un artiste peut s'approprier, et instrument de communication et d'expression du jazz.

À travers cette étude, nous aborderons les questions suivantes : en quoi la façon de jouer *In a Sentimental Mood* a-t-elle évolué avec ses différents interprètes et au fil des années ? De quelle manière la reprise du standard est-elle perçue par le public, au sein des grands festivals de musique comme le MJF ? Nous ferons une analyse comparative des différentes reprises de *In a Sentimental Mood* au Montreux Jazz Festival, un des plus prestigieux festivals de musique d'Europe. Dans un premier temps, nous tenterons de cerner qui était Duke Ellington en s'intéressant à la vie du compositeur et à ses influences musicales, tant au niveau des artistes dont il s'est entouré et inspiré que des genres musicaux qu'il affectionnait. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur l'analyse du titre *In a Sentimental Mood*, avant de nous focaliser sur 8 des 16 reprises qui en ont été faites sur la scène du MJF, depuis sa création en 1967 jusqu'à l'année 2019. Pour ce faire, nous utiliserons les archives du MJF qui ont été numérisées par le programme Montreux Jazz Digital Project depuis 2010 et stockées au Cultural Heritage & Innovation Center.

Chapitre 1 : Duke Ellington

A. Éléments biographiques : la carrière musicale⁴

Edward Kennedy Ellington (1899 - 1974), connu sous le nom de Duke Ellington, est né à Washington dans une famille de la bourgeoisie noire. L'amour pour la musique et le piano ont accompagné Ellington dès l'enfance. À 18 ans, il monte son premier groupe, The Duke's Colored Syncopators. Il s'agit d'un petit ensemble musical formé par cinq jeunes hommes, parmi lesquels trois deviendront de célèbres solistes : Otto Hardwicke (saxophone), Sonny Greer (batterie) et Arthur Whetsel (trompette). Les Colored Syncopators rencontrent un certain succès qui les amène à New York en 1923 sous le nouveau nom de « The Washingtonians ». De 1923 à 1927, ils jouent au Hollywood et Kentucky clubs à Broadway et leur petit groupe s'agrandit progressivement jusqu'à devenir un orchestre de dix musiciens, avec l'arrivée de Bubber Miley (trompette), Tricky Sam Nanton (trombone), Harry Carney (saxophone baryton), Rudy Jackson (clarinette et saxophone ténor) et Wellman Braud (contrebasse)⁵. Malheureusement, leur succès n'a pas été suffisant pour leur garantir des revenus stables.

Trois ans plus tard, Duke Ellington tente à nouveau sa chance dans le milieu de la musique et cette fois-ci sa carrière commence véritablement. De novembre 1927 à juin 1931, Ellington joue au Cotton Club, le plus grand night-club et salle de danse de Harlem, épice de la culture afro-américaine à New York. Le Cotton Club était exclusivement réservé aux riches clients blancs, et agencé de manière à leur donner la sensation exotique d'être dans la « vraie Harlem », avec des tableaux et des scènes évoquant les atmosphères des jungles africaines.

Cette période d'énorme succès pour Duke Ellington est caractérisée par l'enregistrement de ses premiers disques, grâce à la collaboration avec le producteur Irving Mills, et à l'élargissement de son groupe jusqu'à devenir un véritable orchestre. Fait assez surprenant et rare, l'orchestre d'Ellington est resté quasiment le même jusque dans les années cinquante, en

⁴ Les informations utilisées pour la rédaction de cette section se trouvent dans les textes suivants :

- PIRAS, Marcello, « Ellington, Duke », in *Grove Music Online*, 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249397>, (consulté le 5.11.2019).
- BERENDT, Joachim Ernst, *Il libro del jazz*, Garzanti - Vallardi, 1979, pp. 77-84.
- SCHULLER, Gunther, « Jazz and Composition: The Many Sides of Duke Ellington », in *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 46, n° 1, 1992, pp. 36-51.

⁵ HODEIR, André, révisé par SCHULLER, Gunther, « Ellington, Duke », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08731>, (consulté le 5.11.2019).

gardant la formation instrumentale et les musiciens pendant trente ans⁶. Il a connu un franc succès durant deux périodes en particulier, celle de la fin des années vingt, et celle du début des années quarante avec l'arrivée de Jimmy Blanton (contrebasse) et Ben Webster (saxophone ténor)⁷.

La renommée d'Ellington devient internationale dans les années trente et au début des années quarante, avec de longues tournées, dont celle européenne en 1933 qui incluait Londres et Paris. Dans cette période prolifique, il compose les grands titres comme *Caravan*, *Mood Indigo*, *Sophisticated Lady* et *In a Sentimental Mood*. Malgré cela, ses albums n'ont pas le succès escompté en ce qui concerne les ventes. En effet, les petites maisons de disque d'Irving Mills ne donnent pas beaucoup de visibilité aux productions d'Ellington. Pendant les années trente, il traverse une crise passagère.

Au début de l'année 1939, Duke Ellington embauche Billy Strayhorn comme deuxième pianiste, compositeur, arrangeur et parolier. Les deux commencent alors une étroite collaboration dans la composition musicale. Parmi les contributions les plus célèbres de Strayhorn, *Take the 'A' train* est sans doute la plus importante. Le rôle de Strayhorn dans la création du répertoire ellingtonien n'a malheureusement pas été reconnu de son vivant. Il s'agit d'un accord tacite des deux compositeurs qui voit Strayhorn comme le pianiste et arrangeur dans l'ombre et Ellington comme le chef d'orchestre sous le feu des projecteurs. Le tromboniste Lawrence Brown appelait Strayhorn « the genius, the power behind the throne »⁸.

Après la deuxième tournée européenne en 1939, Duke Ellington revient aux États-Unis et décide de s'éloigner de Irving Mills. Ce dernier aura incontestablement été une figure très importante dans l'accession à la célébrité d'Ellington, surtout par rapport aux discriminations raciales. Cependant, le fait qu'il exigeait jusqu'à 50% des revenus et qu'il voulait aussi être crédité comme co-auteur a finalement eu raison de leur collaboration.⁹

En 1942, le Carnegie Hall à New-York engage Ellington pour donner un concert toutes les saisons, présentant à chaque fois une composition inédite. C'est la période la plus marquée par l'expérimentation dans les compositions de Duke Ellington, avec des influences de la musique

⁶ BERENDT, Joachim Ernst, *Il libro del jazz*, Milan, Garzanti - Vallardi, 1979, p. 80. *op. cit.*

⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁸ GAVIN, James, « Big Band », in *The New York Times*, 2013, <https://www.nytimes.com/2013/12/08/books/review/duke-a-life-of-duke-ellington-by-terry-teachout.html>, (consulté le 23.05.2020).

⁹ *Ibidem*.

savante européenne¹⁰. La critique était par contre perplexe puisqu'elle considérait ça comme un éloignement du jazzman de sa tradition afro-américaine.

À partir des années cinquante, le genre musical du swing, incarné par les big bands, perd en popularité, alors que les chanteurs et chanteuses gagnent en importance. L'ensemble d'Ellington tient le coup jusqu'en 1951. Les swing bands sont désormais démodés et le jazz devient de plus en plus focalisé sur les solistes. Ellington aussi commence à perdre en célébrité et c'est en 1955, avec la ballade *Night Creature* pour orchestre jazz-symphonique, qu'il annonce son retour.

À partir du milieu des années 1950, les festivals de jazz offrent une alternative aux clubs et salles de danse, avec une atmosphère plus relaxante que celle des théâtres. Le Newport festival de 1956 fait redécouvrir Ellington au public, avec un mélange d'anciennes et de nouvelles pièces et des medleys de classiques. La production de Duke Ellington dans cette période est assez diversifiée : musiques visionnaires et d'avant-garde sont disséminées parmi de nombreuses versions retravaillées de ses tubes les plus célèbres. La modernité d'Ellington est intemporelle et sa musique appréciée dans le monde entier.

Dans les dernières années de sa vie, Ellington voyage beaucoup, notamment pour la réception d'innombrables prix, et entre ainsi en contact avec une diversité culturelle qui influence aussi sa propre production musicale. Duke Ellington a réellement dédié toute sa vie à la musique, jouant avec son orchestre jusqu'en 1974, année de sa mort.

¹⁰ Pour le premier concert du 1943, Duke Ellington joue *Black, Brown and Beige*, une suite symphonique de trois mouvements, inspirée par le style de Rimsky-Korsakov (1844 - 1908). Source : PIRAS, Marcello, « Ellington, Duke », in *Grove Music Online*, 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249397>, (consulté le 5.11.2019).

B. Des compositions « beyond category »¹¹

Une phrase que Duke Ellington aimait utiliser pour définir quelque chose ou quelqu'un qu'il admirait était « beyond category »¹², et lui aussi était au-delà de toutes catégories. Il n'était pas seulement compositeur, mais aussi pianiste et chef d'orchestre. La quantité de musique qu'il a produite est énorme, et encore aujourd'hui on ne sait pas exactement combien de compositions il a écrites, mais ce nombre est estimé à près de deux mille¹³.

La façon de jouer et de composer de Duke Ellington est très variée mais on peut la subdiviser en quatre styles principaux : le « jungle style », le « mood style », le « style de concert » et le « style standard ».

Le « jungle style » est le signe distinctif d'Ellington et de son orchestre. D'une part, le développement de ce langage musical a eu lieu dans le Cotton Club, dans le but d'offrir au public une expérience sonore unique et authentique. D'autre part, Duke Ellington est très influencé par l'histoire des noirs américains et par l'art africain en général, ce qui apparaît dans plusieurs de ses compositions traitant de ces thèmes. C'est le cas par exemple de *Harlem*, une grande œuvre qui retranscrit les atmosphères et sentiments du quartier noir de New York. Avec *Black and Tan Fantasy* les musiciens de couleur démontrent par ailleurs l'art de savoir se débrouiller avec les moyens du bord : le trompettiste Bubber Miley utilise comme sourdine un piston de toilette, puisqu'en acheter une vraie serait trop cher, et il arrive à produire des sonorités jamais entendues auparavant. Les sons créés par ces effets de la trompette rappellent des cris dans la jungle, et ils vont donc être appelées « jungle sounds ». C'est peut-être l'utilisation de ces sourdines de récupération qui a motivé Ellington à poursuivre dans la composition en « jungle style ».

Le « mood style » est mélancolique et triste, il rappelle les atmosphères blues. Le titre *Solitude*, par exemple, est capable de plonger l'auditeur dans ce sentiment de solitude avec des

¹¹ Les informations utilisées pour la rédaction de cette section se trouvent dans les textes suivants :

- SCHULLER, Gunther, « Jazz and Composition: The Many Sides of Duke Ellington », *op. cit.*
- BERENDT, Joachim Ernst, *Il libro del jazz*, *op. cit.*
- MALSON, Lucien, *Des Musiques de Jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses - Epistrophe, 1989, pp. 101-104.

¹² SCHULLER, Gunther, « Jazz and Composition: The Many Sides of Duke Ellington », *op. cit.*

¹³ *Ibidem.*

sonorités évocatrices, et la célèbre *Mood indigo* est un exemple parfait de ce qu'on appelle la musique d'atmosphère.

Le « style de concert » regroupe deux types de compositions : des vrais concertos écrits pour les différents solistes de l'orchestre d'Ellington, comme *Concerto for Cootie* pour le trompettiste Cootie Williams, et aussi des compositions jazz avec une durée plus longue, comme *Harlem*.

Le « style standard »¹⁴ est directement influencé par le premier et le plus important chef d'orchestre des années vingt : Fletcher Henderson. On pourrait même aller jusqu'à dire que, dans le cas d'Ellington par rapport à Henderson, l'élève a fini par dépasser le maître. Dans la construction, l'équilibre et la richesse sonore, la musique d'Ellington amène une véritable innovation qui est l'aboutissement de l'unité orchestrale et de la participation active de chaque musicien dans la réalisation finale.

Si on parle de Duke Ellington on ne peut donc pas s'abstenir d'évoquer son orchestre. Le choix des instrumentistes était extrêmement important pour lui : chaque musicien contribuait activement à la composition finale d'un morceau, en apportant sa propre personnalité musicale tout en atténuant leurs ambitions de solistes pour le bien collectif de l'orchestre. Le résultat est incroyable avec des performances d'une cohérence et d'une beauté uniques et des sonorités nouvelles, inspirant beaucoup les musiciens des autres groupes qui les entendaient. Les instrumentistes étaient donc co-créateurs de la musique « ellingtonienne ».

Surtout dans les premières compositions, les musiques de Duke Ellington sont considérées comme « head arrangements » : des pièces composées spontanément et collectivement pendant les répétitions, où chaque musicien contribuait à leur élaboration. Dans la plupart des cas, elles n'étaient jamais notées, puisque soit les musiciens les mémorisaient, soit ils apportaient des variations improvisées pour donner de l'originalité en maintenant la structure de base.

Le succès initial d'Ellington dans les années vingt est donc le résultat d'un orchestre savamment choisi et des solistes, comme Bubber Miley, qui élargissaient les horizons de la musique jazz. Grâce à l'orchestre de Duke Ellington, les jazz bands ont été complètement reconçus et reconnus.

L'innovation amenée par Ellington s'étend également aux styles et techniques musicales. En 1927, dans l'arrangement de *Creole love call*, il utilise pour la première fois la voix de la

¹⁴ Dans ce cas, le terme « standard » signifie « courant », « typique des compositions de l'époque ».

chanteuse Adelaide Hall comme instrument. C'est-à-dire qu'au lieu de chanter sur des paroles comme à l'accoutumée, la voix sert ici à interpréter une mélodie qui aurait pu être confiée à un instrument à vent, par exemple. De plus, Duke Ellington a été le premier à employer les « chambres d'écho »¹⁵ pour les enregistrements avec les grands orchestres.

Concernant les instruments, le saxophone baryton et la contrebasse doivent leur place importante dans la musique jazz actuelle grâce au choix d'Ellington de les inclure dans l'orchestre. On rappelle en 1928, le premier enregistrement pour contrebasse, joué par Wellman Braud, de *Hot and Bothered*, suivi en 1940 par Jimmy Blanton, qui a donné à cet instrument la place qu'on lui connaît dans le jazz aujourd'hui.

Même le piano assume un nouveau rôle essentiel dans l'orchestration « à la Ellington » : « prolongement de son bras de chef d'orchestre »¹⁶ il lui sert comme instrument pour indiquer harmonies et accords et ensuite laisser jouer le reste de la mélodie aux musiciens. En ce qui concerne la façon de jouer du piano, Duke Ellington tire son inspiration du ragtime, avec une grande importance portée sur le timbre, mais s'éloigne de ce genre avec une composante rythmique réduite. Les percussions ont en effet gagné en valeur seulement pendant les années soixante, avec l'intégration des percussionnistes Sam Woodyard et Rufus « Speedy » Jones.

Ce manque d'une partie rythmique prépondérante dans la musique d'Ellington, pour faire place à la recherche sur l'harmonie et les couleurs des tonalités, a fait couler beaucoup d'encre : certains critiques de jazz ont même défini sa musique de « sans swing »¹⁷. Cette critique est sûrement aussi provoquée par l'utilisation d'éléments considérés comme trop « européens » dans les influences de timbres et dynamiques, pas fréquent dans la « black music ». Ellington a même été accusé de ne pas suivre les traditions afro-américaines. Pourtant, c'est la remarque sur le manque de swing qui a frappé le plus, amenant même à la composition de *It Don't Mean a Thing if It Ain't Got That Swing* en 1931. Dans les années quarante il a fait taire une fois pour toute les critiques avec des dizaines de compositions, parmi lesquelles *Take the 'A' Train*, dont on ne pouvait sûrement pas dire qu'elles manquaient de swing.

¹⁵ Voir glossaire p. 37.

¹⁶ BERENDT, Joachim Ernst, *Il libro del jazz*, *op. cit.*

¹⁷ SCHULLER, Gunther, « Jazz and Composition: The Many Sides of Duke Ellington ». *op. cit.*

Chapitre 2 : *In a Sentimental Mood*

A. Naissance de l'œuvre

La naissance de la pièce ne peut être abordée sans évoquer la fameuse anecdote qui concerne le soir de sa création. En 1935¹⁸, Duke Ellington donnait un concert dans un entrepôt de tabac à Durham en Caroline du Nord, et la soirée s'est poursuivie au N.C. Mutual Building. D'après les notes du compositeur lui-même, il était en train de jouer du piano lorsque l'un de ses amis se trouva au cœur d'une dispute avec deux jeunes femmes. Pour apaiser les tensions, il composa alors *In a Sentimental Mood*, sur le moment, avec les filles de part et d'autre du piano.

Le contexte de la création de l'œuvre est intéressant dans le sens où il nous informe sur l'état d'esprit d'Ellington quand il l'a écrit. On imagine, d'après cette anecdote, que c'est de façon très spontanée et naturelle que *In a Sentimental Mood* est née. En effet, la présence d'un public à ce moment-là montre qu'Ellington n'a probablement pas pu reprendre et retoucher autant de fois qu'il le souhaitait ses phrases musicales. On apprécie donc d'autant plus ce morceau en pensant qu'il est le fruit d'une improvisation.

Par la suite, ce premier jet a bien évidemment été retravaillé et arrangé pour pouvoir être joué par un orchestre complet. Ainsi, le premier enregistrement a été réalisé le 30 avril 1935¹⁹ par l'orchestre de Duke Ellington, avec notamment une remarquable performance du saxophoniste Otto Hardwick. Cette version reçoit en premier lieu un succès modeste en restant tout de même trois semaines dans les « Top Charts » aux États-Unis et atteignant au mieux la quatorzième position²⁰. L'année suivante, c'est le célèbre Benny Goodman Orchestra qui reprend le titre et le placera une nouvelle fois dans les « Top Charts », où il reste cette fois quatre semaines avec comme meilleur classement une treizième position.

¹⁸ [s. n.], « In a Sentimental Mood », In *Jazz Classics-150 Standards*, <https://www.classicjazzstandards.com/songs/in-a-sentimental-mood/>, (consulté le 23.05.2020).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

B. Analyse de la musique

Le morceau *In a Sentimental Mood* est reconnu comme un standard du jazz, et appartient en particulier au genre de la ballade. Ce terme issu du verbe italien « ballare », qui signifie « danser », désigne à l'époque médiévale un genre de poème, mais le sens du mot évolue par la suite pour devenir un terme s'appliquant aussi à la musique, qui caractérise généralement une chanson romantique avec une mélodie lente et douce²¹. Au XIX^e siècle, la ballade est souvent définie comme une pièce poétique, parfois mélancolique, ayant une forme très libre. Les quatre ballades de Chopin²² composées entre 1831 et 1843 en sont des exemples célèbres. Au sens contemporain du terme ballade, la célèbre pièce d'Ellington correspond ainsi parfaitement au genre, ce que l'on peut déjà percevoir à travers son titre très évocateur : le terme « sentimental » nous donne une idée de l'atmosphère romantique du morceau. Parmi les différents styles employés par le compositeur, on peut donc insérer cette chanson dans la catégorie du « mood style ». On note d'ailleurs que si l'utilisation du mot ballade pour qualifier le style de *In a Sentimental Mood* est très répandue, il est difficile de savoir si Duke Ellington lui-même employait déjà ce terme ou si l'étiquette lui a été donnée par les critiques musicaux.

Depuis son premier enregistrement en 1935, pas moins de 616 versions de *In a Sentimental Mood* ont été recensées²³ avec des instrumentations si variables qu'il serait difficile d'établir quelle version est la plus connue, ou représente le mieux le morceau. Si l'on veut tout de même distinguer les principaux types d'arrangements qui ont été proposés, on pourrait citer tout d'abord les versions orchestrales, avec un jazz band comme celui de Duke Ellington. D'autre part, des groupes plus réduits l'ont interprétée avec souvent l'accompagnement au piano et la mélodie principale jouée avec un instrument à vent, comme au saxophone dans le célèbre enregistrement de 1963 avec John Coltrane. Enfin, *In a Sentimental Mood* existe aussi sous forme de chanson à partir de 1957, date à laquelle les paroles sont écrites et permettent à

²¹ WEBER, Edith, « BALLADE, musique », In *Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ballade-musique/>, mis à jour en 2020, (consulté le 25.05.2020).

²² DE BRUYN, Henri, « Les quatre ballades de Chopin », In *Coin du Musicien*, <http://www.coindumusicien.com/Fredchop/Analyse/4ballade.html>, mis à jour le 06.04.2016, (consulté le 25.05.2020).

²³ [s. n.], « In a Sentimental Mood », In *Music Me*, <https://www.musicme.com/#/In-A-Sentimental-Mood-t135.html>, (consulté le 25.05.2020).

des grandes voix comme celles tout d'abord d'Ella Fitzgerald puis de Sarah Vaughan de s'approprier le titre.

On s'aperçoit vite en étudiant les diverses reprises que c'est la « mutation » qui a permis à *In a Sentimental Mood* de traverser les années sans tomber dans l'oubli. A travers des arrangements variés, des instrumentations changeantes, des harmonisations réétudiées et même des paroles inventées, cette œuvre est un bijou qui n'a pas fini d'être façonné. Né de la main de Duke Ellington, il appartient à chaque musicien qui le touche et l'emmène dans sa lumière en l'éclairant toujours d'un angle un peu différent.

Ces considérations sur la nature changeante de ce tube d'Ellington permettent par ailleurs de réfléchir à nouveau à la notion de « standard du jazz », qui a toujours été difficile à définir précisément. Une façon intéressante de l'aborder serait de voir le standard comme une œuvre en mouvement et qui appartient à tous. Là où un chef d'œuvre classique s'exécute de manière précise et reproductible, presque millimétrée, comme en témoignent souvent les indications de jeu à suivre à la lettre sur une partition de Mozart par exemple ; le standard de jazz, lui, est une sorte de caméléon de la musique, qui peut prendre les couleurs de quiconque souhaite l'adopter. *In a Sentimental Mood* est ainsi une belle représentation du genre, qui a été une source d'inspiration pour de nombreux musiciens (cf. chapitre 4).

Comment cette œuvre est-elle construite et qu'elles sont ses principales caractéristiques mélodiques et rythmiques ? Pour tenter d'y répondre, commençons par la première phrase musicale. Il s'agit en effet d'une montée empruntée à la chanson *Someone to Watch Over Me* de Georges Gershwin écrite en 1926 (cf. extrait 2). Duke Ellington s'est-il inconsciemment inspiré de cet air qu'il avait en tête pour se lancer dans sa propre composition, ou a-t-il souhaité faire un clin d'œil à son public en citant volontairement Gershwin ? Cette question restera probablement ouverte, en revanche il est certain que la suite de la mélodie ne ressemble à aucune autre.

La montée initiale aboutit sur une première exposition de la mélodie principale, ou du thème « A » comme on l'appelle généralement. Comme beaucoup de compositions de jazz, *In a Sentimental Mood* possède une structure de type « AABA » c'est-à-dire qu'un premier thème est joué deux fois avant de passer au thème « B » autrement appelé le pont, pour ensuite revenir

au « A »²⁴. L'exposition du premier thème, jouée dans la tonalité de Ré mineur, se fait donc après la fameuse montée pentatonique, en poursuivant sur une longue note tenue dans les aigues. Dans le même temps, l'accompagnement suit une descente d'harmonie qui passe demi-ton par demi-ton d'un accord de Ré mineur à un Sol mineur. Les chromatismes effectués sur cet enchaînement d'accords, que l'on retrouve dans la partition sous la notation « Gm – Gm(maj7) – Gm7 – Gm6 » produisent un effet planant, comme si l'accompagnement flottait dans l'air²⁵. La tension monte ainsi progressivement au cours de ce phrasé pour aboutir à une détente sur le degré de Fa majeur 7 qui permet de revenir au thème A lors de la première reprise et de poursuivre sur le thème B lors de la seconde.

Quelque peu contrastant avec le thème « A », le pont est écrit en Ré bémol majeur. La progression d'accords durant ce pont, à savoir Ré bémol majeur 7 – Si bémol mineur 7 – Mi bémol mineur 7 – La bémol majeur 7 est nommée 1-6-2-5 en raison des degrés de la gamme utilisés. Ce type de progression est fréquemment rencontré dans des genres musicaux tels que le jazz ou parfois le RnB, puisqu'elle présente l'intérêt de créer un effet cyclique dans l'harmonie, comme si elle tournait sur elle-même. Cela ajoute donc de la rondeur à ce passage et permet d'accentuer le trait langoureux et expressif de la mélodie. Enfin, il y a un retour au thème initial, ce qui peut soit conclure le morceau soit être un moment propice pour l'intervention et l'improvisation de solistes au cours d'une représentation.

²⁴ DECHERF, Paul, « In a Sentimental Mood », In *Version Standard*, <https://versionstandard.fr/2018/02/06/in-a-sentimental-mood/>, (consulté le 23.05.2020).

²⁵ DROTOS, Ron, « Learn to play Jazz, Blues & Rock with Flow and Fluency », in in *Keyboardimprov.com*, <https://keyboardimprov.com/the-jazz-pianists-ultimate-guide-to-the-real-book-table-of-contents/in-a-sentimental-mood-from-the-jazz-pianists-ultimate-guide-to-the-real-book>, (consulté le 23.05.2020).

The image shows a piano score for 'In a Sentimental Mood' in 4/4 time, key of B-flat major. It consists of five systems of music. The first system starts with a key signature change from B-flat to A-flat. The second system includes a first and second ending. The third system is marked with a 'B' section. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development.

Extrait 1 : début de la partition de *In a Sentimental Mood* (thèmes « A » et « B »)²⁶

The image shows a vocal score for 'Someone to Watch Over Me' in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is 'Moderately slow Shuffle'. The lyrics are: 'There's a some-bod - y I'm long - ing to see. I hope that he turns out to be some - one who'll watch o - ver me.' The score includes a melody line and a bass line with chord symbols: F, Bb, C7, F, E7, C7, D7, Gm, C7, A7, D7.

Extrait 2 : début de la partition de *Someone to Watch Over Me* (montée initiale)²⁷

En ce qui concerne le discours musical, il est segmenté par un 4/4, un chiffre de mesure très courant. Le tempo indiqué est « adagio » c'est-à-dire relativement lent, correspondant bien au caractère mélancolique et langoureux de la pièce. Au niveau rythmique, le morceau ne présente pas de caractéristiques particulières, comme on peut d'ailleurs le constater visuellement en observant la partition. Cependant, cette sobriété rythmique, loin d'être synonyme de pauvreté d'écriture, est cohérente avec le peu d'indications présentes sur la façon d'interpréter le morceau. En effet, dans certaines partitions de *In a Sentimental Mood*

²⁶ Extrait de la partition de *In a Sentimental Mood* : ELLINGTON, Duke, KURTZ, Manny, MILLS, Irving, *The New Real Book*, vol.1, C-Version, Chuck Sher, 1995, téléchargé sur [swiss-jazz.ch](https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/InASentimentalMood.pdf) : <https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/InASentimentalMood.pdf>, (consulté le 25.05.2020).

²⁷ Extrait de la partition de *Someone to Watch Over Me* : GERSHWIN, Georges, GERSHWIN, Ira, 1926, téléchargée sur [sheet-music-direct](https://www.sheetmusicdirect.com/fr-FR/se/ID_No/196884/Product.aspx) : https://www.sheetmusicdirect.com/fr-FR/se/ID_No/196884/Product.aspx, (consulté le 26.05.2020).

notamment pour saxophone alto²⁸, la seule suggestion présente est celle de jouer le thème « freely » ou librement. Dans ce cas, cela signifie que le maintien du tempo ne doit pas être parfaitement métronomique, mais que l'interprète peut prendre des libertés en accélérant ou ralentissant légèrement là où cela lui semble opportun. Pour expliquer plus précisément ce dernier point, il est important de clarifier ce qui est entendu par interprétation. En musique, ce terme signifie que le musicien, lorsqu'il joue une pièce, va l'enrichir en ajoutant quelque chose de passionnel ou d'affectif. La souplesse dans le tempo, qu'un interprète du titre *In a Sentimental Mood* est encouragé à adopter, va lui permettre de donner à ses phrases musicales un caractère plus expressif, moins « scolaire » que s'il jouait parfaitement sur le temps et en respectant strictement la rythmique inscrite.

Pour conclure cette analyse de la musique de *In a Sentimental Mood*, il est judicieux de prendre du recul pour regarder d'un œil neuf cette partition et d'en tirer une caractéristique commune à la fois au rythme, à la mélodie et à la structure du morceau : la simplicité. Comme brièvement évoqué plus haut, on remarque que l'écriture de la pièce ne s'appuie ni sur des schémas rythmiques complexes, ni sur des expérimentations tonales extraordinaires, mais simplement sur une mélodie douce et pure qui semble naturellement agréable à entendre, atteignant une forme de « beauté universelle ». Le génie de Duke Ellington s'exprime donc dans ce morceau à travers sa capacité à toucher son auditeur de la façon la plus simple et brute possible, sans déployer de grands artifices techniques ou de démonstration de virtuosité.

C. Analyse des paroles

In a sentimental mood
I can see the stars come through my room,
while your loving attitude
is like a flame that lights the gloom.
On the wings of every kiss
drifts the melody so strange and sweet.
In this sentimental bliss

²⁸ ELLINGTON, Duke, KURTZ, Manny, MILLS, Irving, *The New Real Book*, vol.1, C-Version, Chuck Sher, 1995, sur *sheet-music-direct* : https://www.sheetmusicdirect.com/fr-FR/se/ID_No/107203/Product.aspx, (consulté le 25.05.2020).

*you make my paradise complete.
Rose petals seem to fall,
it's all I could dream to call you mine.
My heart's a lighter thing
since you made this night a thing divine.
In a sentimental mood
I'm within a world so heavenly
for I never dreamt that you'd
be loving sentimental me.*

Extrait 3 : paroles de *In a Sentimental Mood*, chantées par Ella Fitzgerald²⁹

In a Sentimental Mood est devenue une chanson bien des années après son premier enregistrement de 1935, lorsque Irving Mills et Many Kurtz ont écrit les paroles. Plus de 20 ans après l'orchestre de Duke Ellington, la première version chantée, par Ella Fitzgerald, sort en 1957 et contribue grandement au regain de popularité du titre. Les magnifiques mélodies d'Ellington ont d'ailleurs souvent été reprises dans des versions chantées, ce qui a dans la plupart des cas contribué à leur succès. Cependant, un important décalage temporel existe entre la création des œuvres et leur pic de popularité, atteint grâce à leur arrangement en chansons des années après³⁰. Par exemple, le titre *Sophisticated Lady*, composé en 1933, n'est enregistré en chanson qu'à partir de 1950. Cela soulève donc de nombreuses questions : l'écriture des paroles et ainsi l'adaptation en chanson est-elle réalisée selon une initiative d'Ellington lui-même ? Considère-t-il que le texte doit venir plus tard pour donner le temps à l'œuvre d'arriver à maturité, d'évoluer avec les reprises instrumentales faites sur scène et en studio ? Ou est-ce qu'il voit la pièce comme une musique avant tout instrumentale, dont la beauté est déjà complète avant l'ajout de paroles ? Dans ce cas on pourrait alors imaginer que les versions chantées représenteraient plutôt un moyen pour lui de gagner en popularité et de toucher un public moins averti, tandis que les versions avec son jazz band seraient réservées à l'expression de l'œuvre en tant que telle, dans sa forme la plus « artistique ».

²⁹ FITZGERALD, Ella, « In a Sentimental Mood », in *Ella Fitzgerald Sings The Duke Ellington Song Book*, [enregistrement sonore], Verve Label Group, a Division of UMG Recordings, Inc., 1957.

³⁰ PFEIFFER, Bruno, « Duke Ellington, des mélodies en quête de mots », In *Libération*, 25 février 2015, <http://jazz.blogs.liberation.fr/2015/02/25/duke-ellington-des-melodies-en-quete-de-mots/>, (consulté le 23.05.2020).

Si l'on se penche donc sur les paroles de *In a Sentimental Mood*, pour tenter de saisir leur lien avec la musique, on constate d'abord que le texte n'est pas frappant par son originalité ou par la force des mots employés. Cependant, sa beauté réside plutôt dans son fort pouvoir évocateur, qui stimule l'imagination de l'auditeur. En effet, Mills et Kurtz esquissent un moment d'intimité partagé entre deux amants, lors d'une soirée à l'ambiance décrite comme douce et même paradisiaque. Aucune description factuelle n'est faite, et rien dans le texte ne renvoie l'auditeur à l'ambiance qui devait régner dans le hangar à tabac de Durham le soir où la pièce a été composée par Ellington. Au contraire, les paroles comportent plutôt des métaphores qui permettent de ressentir une atmosphère planante et romantique comme dans l'extrait suivant : « On the wings of every kiss, drifts the melody so strange and sweet. In this sentimental bliss, you make my paradise complete ».

Chapitre 3 : Les reprises au Montreux Jazz Festival (1974 - 2019)

A. Le Montreux Jazz Festival : survol historique

Fondé par Claude Nobs en 1967, le Montreux Jazz Festival (MJF)³¹ est aujourd'hui un des festivals de jazz les plus connus et renommés dans le monde. Au cours des éditions, le festival a offert des performances et des événements mémorables. Notamment, en 1971, pendant la prestation de Frank Zappa, la salle de concert du Casino prend feu à cause d'une fusée lancée par un spectateur. Les membres du groupe Deep Purple, présents dans la salle, sont inspirés par l'image de l'incendie reflété sur le Lac Léman et composent à ce moment la chanson *Smoke on the Water*, qui va devenir un succès mondial³². Par ailleurs, en 1976, Nina Simone choisit de jouer au MJF pour son retour sur scène. La vidéo de cette performance, chargée d'une énorme tension émotionnelle, a fasciné le public et elle a même été utilisée dans le documentaire *What Happened Miss Simone ?*, montré au Sundance Film Festival 2015³³.

La vision de son fondateur n'était pas seulement d'amener sur scène des véritables légendes du jazz, mais aussi d'enregistrer en audio et en vidéo tous les concerts et de les diffuser sur les canaux de télévision et radio, et sur disque³⁴. Le résultat consiste en 5000 heures³⁵ répertoriées dans les archives du MJF et inscrites au patrimoine mondial de l'Unesco, qui ont été numérisées grâce au Montreux Jazz Digital Project. Cette initiative est menée par le Centre MetaMedia (MMC) de l'EPFL (rebaptisé Cultural Heritage & Innovation center en 2020), qui a pour but de préserver la vaste quantité d'enregistrements sonores et visuels en convertissant les formats originaux en une version digitale. Ces documents constituent un patrimoine précieux qui grâce aux chercheurs de l'EPFL a encore gagné en visibilité³⁶. Le travail de numérisation a commencé

³¹ MJF : tout au long de ce rapport, le sigle « MJF » sera employé à la place de Montreux Jazz Festival.

³² AMSALLEM, Thierry, DUFAUX, Alain, « Le Montreux Jazz digital project », in *RESSI*, 20 décembre 2017.

³³ FEAR, David, « Sundance 2015 : Nina Simone doc opens fest with a roar », in *Rolling Stone*, 23 Janvier 2015, <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/sundance-2015-nina-simone-doc-opens-fest-with-a-roar-61939/#ixzz3SetVm7wK>, (consulté le 26.05.2020).

³⁴ AMSALLEM, Thierry, DUFAUX, Alain, « Le Montreux Jazz digital project », *op. cit.*

³⁵ BRUN-LAMBERT, David, « La mémoire populaire du Montreux Jazz », in *Le Temps*, 29 juin. 2018, p.24.

³⁶ *Ibidem.*

en Septembre 2010³⁷ et il est en constant développement. L'influence des innovations technologiques est très importante, avec en particulier, à l'avenir, l'encodage des informations dans de l'ADN synthétique, ce qui pourrait résoudre les problèmes de capacité des mémoires de stockage et de durée de conservation³⁸.

B. Reprises de *In a Sentimental Mood* : quelques statistiques

1. Nombre de reprises sur la scène du Montreux Jazz Festival

In a Sentimental Mood étant devenu au fil des années un véritable standard du jazz, soit un incontournable pour les musiciens affectionnant ce style musical, il a été repris de nombreuses fois par de grands pianistes tels que Michel Petrucciani et Bill Evans, mais aussi dans sa version chantée par Ella Fitzgerald et Sarah Vaughan. Sur la scène du Montreux Jazz Festival, les statistiques de *In a Sentimental Mood* sont révélatrices de la popularité du titre de Duke Ellington. Pas moins de 16 reprises par 14 artistes ou groupes différents ont été faites entre 1974, date de la première apparition du titre au MJF, et 2019. Il n'est toutefois pas le morceau d'Ellington qui a connu le plus grand succès au MJF, puisque *Take The A Train* a été interprété 42 fois et *Caravan* 41. À titre comparatif, d'autres pièces célèbres du compositeur telles que *Mood Indigo* ou *Sophisticated Lady* ont quant à elles été jouées respectivement 13 et 9 fois. De ces chiffres, on retiendra la popularité incroyable des tubes de Duke Ellington auprès des artistes venus se produire sur la scène de ce festival, qui reste, malgré son ouverture progressive à des genres musicaux variés, une référence mondiale du jazz.

Si l'on poursuit la comparaison avec d'autres titres parmi les plus célèbres dans d'autres genres musicaux, on s'aperçoit du caractère exceptionnel du nombre de reprises dont a fait l'objet *In a Sentimental Mood*. En effet, le titre rock *Stairway To Heaven* de Led Zeppelin par exemple n'a été interprété que 4 fois en tout sur la scène du MJF, *Imagine* de John Lennon 16 fois, *Staying Alive* des Bee Gees seulement 4 fois. Dans un registre plus pop, *Thriller* de Michael Jackson n'apparaît que 3 fois dont aucune avant l'été 2009 (soit aucune fois avant son décès,

³⁷ [s. n.], « Digital Project », in *Claude Nobs Foundation*, <https://www.claudenobsfoundation.com/pdjm>, (consulté le 26.05.2020).

³⁸ RADJA, Ivan, « La mémoire musical de Montreux Jazz encodée sur de l'ADN », in *Le Matin Dimanche*, 1^{er} juillet 2018, p.12.

probablement en raison de droits d’auteur). Ces statistiques sont résumées dans le Tableau 1 ci-dessous. On remarque ainsi une tendance à reprendre plus souvent des titres jazz et blues, ce qui peut s’expliquer par l’histoire de ce festival, marqué depuis sa création en 1967 par l’empreinte de musiciens tels que Nina Simone, Miles Davis ou encore Ella Fitzgerald. Comme mentionné auparavant, le Festival s’ouvre ensuite à d’autres genres musicaux, poussant même son créateur Claude Nobs à le renommer Montreux International Festival en 1976 avant de revenir deux ans plus tard au nom original. Cependant, le côté jazz reste bien présent même des années après, comme le montrent les choix de certains jeunes artistes tels que Sam Smith qui, en 2015, vient interpréter sa propre version de *My Funny Valentine*. Il confiera plus tard lors d’une interview que c’est « fantastique pour lui pour beaucoup de raisons, qu’il puisse venir se produire sur la scène d’un festival de jazz historique »³⁹. Il dit être impressionné d’avoir vu la maison de Claude Nobs et toute l’histoire qui s’y est déroulée depuis plus de 40 ans, avec la participation d’artistes qu’il considère comme ses idoles.

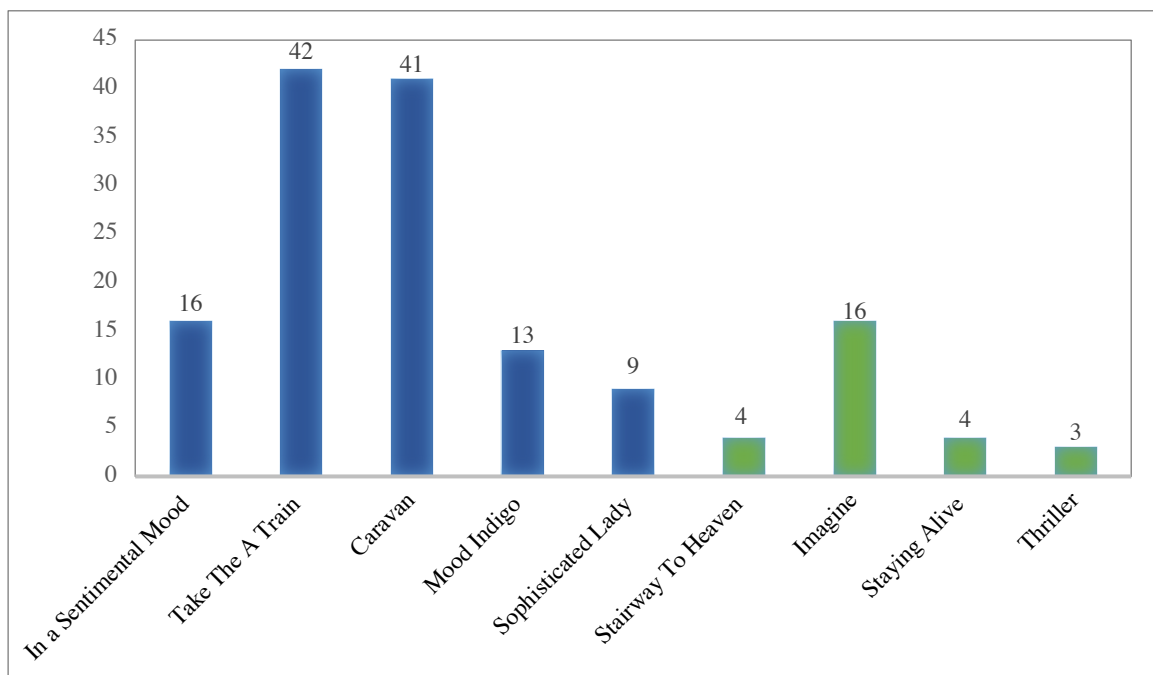


Tableau 1 : statistiques du nombre de reprises au Montreux Jazz Festival. En bleu foncé les morceaux composés par Duke Ellington et en vert quelques chansons célèbres rock et pop.

³⁹ [s.n], « Sam Smith makes smooth debut at Montreux jazz festival », in *Entertainment*, 8 juillet 2015, <https://gulfnews.com/entertainment/music/sam-smith-makes-smooth-debut-at-montreux-jazz-festival-1.1546939>, (consulté le 26.02.2020).

2. Types de reprises : formations et traitements variés

Si le titre *In a Sentimental Mood* a connu un succès considérable sur la scène de ce festival résolument attaché à ses racines jazz, il est intéressant de souligner le nombre de fois où le titre a été repris au sein d'un medley. En effet, sur les 16 représentations, 5 sont des medleys où le standard d'Ellington a été associé soit à un autre titre du même compositeur, tel que *Mood Indigo* interprété par Jay McShann, soit au tube *Besame Mucho* avec Michel Petrucciani bien que les deux morceaux soient opposés en termes de style, soit encore à un autre morceau, moins célèbre, introduit par le groupe/artiste après la citation de *In a Sentimental Mood*. Ces métissages variés aboutissent donc à des reprises très différentes, tout d'abord au niveau de l'interprétation marquée par les influences musicales des artistes. De plus, l'instrumentation change : le thème est joué soit par le piano, soit chanté, soit même dans certaines reprises par une clarinette basse, un saxophone et un trombone. Enfin, on constate qu'il y a des prestations assez « sérieuses », et qui semblent suivre un cadre rigoureusement posé avec une structure semblable à l'originale. Tandis que d'autres s'autorisent beaucoup plus de libertés, utilisant cette mélodie célèbre comme point de départ pour évoluer vers des variations leur permettant de faire la démonstration de leur talent, de leur virtuosité, et de leurs qualités d'improvisateur.

C. Analyse détaillée de huit reprises

1. Reprises par des pianistes

Bill Evans, avec Eddie Gomez à la contrebasse⁴⁰

Artiste(s)	Année	Salle	Genre
Bill Evans et Eddie Gomez	1975	Casino Montreux	Jazz
Instrumentation	Durée du morceau	Place dans la setlist	Medley
Piano et contrebasse	05:36	5/11	Non

⁴⁰ L'analyse de cette reprise est la seule qui a été faite sur la base de l'enregistrement sonore seulement et sans voir la vidéo du concert, parce que non présent dans les archives du Montreux Jazz Café. Audio : EVANS, Bill, « In a Sentimental Mood - Live », in *Eloquence*, [enregistrement sonore au Montreux Jazz Festival, 1975], Fantasy, 1982.

20 juillet 1975, Bill Evans et Eddie Gomez se retrouvent à nouveau sur la scène du MJF. Après le grand succès en 1968 qui leur amène aussi un Grammy Award, ils sortent l'album « Bill Evans – At the Montreux Jazz Festival » grâce aux enregistrements de leur concert. À cette occasion, leur reprise de *In a Sentimental Mood* a été enregistrée en live, et elle apparaît dans l'album « Eloquence » de Bill Evans sorti en 1982, soit deux ans après sa mort.

En ce qui concerne l'interprétation de Bill Evans, on reconnaît la signature stylistique du pianiste, dans l'harmonie et le rythme. Par exemple, le thème de la ballade de Duke Ellington est introduit par des « block chords »⁴¹, typique du style d'Evans. Les progressions d'accords en tonalité mineure, jouées simultanément ou en arpèges, rendent l'interprétation d'Evans très personnelle, avec un traitement articulé. Par ailleurs, cette version s'éloigne de la structure du morceau « AABA » originale. Dans une première partie, le piano est protagoniste, avec un accompagnement minimaliste de la contrebasse, joué par Eddie Gomez, et qui renforce le rythme en s'intercalant entre les accords. Après l'improvisation du piano, ce dernier devient l'accompagnement de la contrebasse, maintenant en charge de jouer la mélodie. En écoutant attentivement l'enregistrement, on arrive à entendre Eddie Gomez⁴² chanter la mélodie qu'il est en train de jouer. Ceci souligne le grand engagement du musicien, complètement transporté par la musique et l'improvisation, totalement plongé dans l'atmosphère qu'Evans et lui ont créé. Dans la partie conclusive, l'attention se déplace à nouveau sur le piano, en charge d'introduire les variations sur le thème, avec les chromatismes et progressions qu'on avait déjà entendus dans la première partie du concert, apportant un certain effet dramatique.

Si on compare cette reprise avec la pièce originale de Duke Ellington⁴³, Evans et Gomez jouent de façon beaucoup plus rythmée et syncopée. L'improvisation permet aux deux musiciens, et surtout à Bill Evans, d'exploiter complètement le thème de la ballade, en termes d'harmonie, mais aussi en termes de rythme, avec la duplication de notes ou les arpèges. Cela résulte d'ailleurs en un allongement de la durée du morceau portée à 6 minutes, tandis que la version originale est de 3 minutes.

⁴¹ Voir glossaire p. 37.

⁴² L'absence du support visuel empêche de confirmer ce commentaire. On suppose qu'il s'agit d'Eddie Gomez parce que c'est au moment de la partie d'improvisation de la contrebasse qu'on entend chanter la mélodie principale.

⁴³ Pour ce qui concerne l'enregistrement original de Duke Ellington, on considère le concert de 1935, avec l'orchestre.

En ce qui concerne la réception du public, un témoignage incontestable de l'appréciation du concert est le fracas d'applaudissements, non seulement à la fin de la performance, mais aussi au moment de la reprise de la mélodie par Evans, après l'improvisation de Gomez. De plus, le journal suisse *Le Temps* (à l'époque *Journal de Genève*) publie une critique sur l'édition de 1975, et se montre très élogieux en définissant l'interprétation du duo comme « un discours musical élégant et clair »⁴⁴.

Michel Petrucciani, avec le guitariste Jim Hall^{45, 46}

Artiste(s)	Année	Salle	Genre
Michel Petrucciani, Jim Hall et Wayne Shorter	1986	Casino Montreux	Jazz
Instrumentation	Durée du morceau	Place dans la setlist	Medley
Piano, guitare, (saxophone – pas sur <i>In a Sentimental Mood</i>)	12:21	2/7	Non

Le soir du 14 juillet 1986 arrive sur la scène du MJF le pianiste Michel Petrucciani avec le guitariste Jim Hall et le saxophoniste Wayne Shorter. Ce concert a été enregistré en live et publié dans l'album « Power of Three » en 1986, soit la même année. Ceci n'était pas la première apparition de Petrucciani au MJF : en 1982, il a joué dans le Charles Lloyd Quartet et l'enregistrement de ce concert lui a valu le Prix Django Reinhardt⁴⁷.

Dans cette reprise de *In a Sentimental Mood* on voit le duo Petrucciani-Hall retravailler soigneusement la chanson d'Ellington, chaque note servant à créer une atmosphère intime et feutrée. Complètement plongés dans l'interprétation, comme dans une véritable jam session, les deux musiciens sont tournés l'un vers l'autre, parfois avec les yeux fermés, ils sont

⁴⁴ IOAKIMIDIS, Demètre, « Montreux 1975 : un festival où le bon jazz a retrouvé ses droits », in *Le Journal de Genève*, 26 Juillet 1975, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1975_07_26/15 (consulté le 25.02.2020), p.15.

⁴⁵ Audio : PETRUCCIANI, Michel, « In A Sentimental Mood - Live At Montreux Jazz Festival/1986 », in *Power of Three*, Blue Note Records, 1987.

⁴⁶ Vidéo : CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ECOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2020, (consulté le 26.02.2020).

⁴⁷ VOICE, Steve, « Obituary : Michel Petrucciani », in *Independent*, 8 Janvier 1999, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-michel-petrucciani-1045629.html>, (consulté le 26.02.2020).

totale­ment concentrés sur la recherche de sonorités enrichissant le morceau, plutôt que sur l'interaction avec le public.

La performance commence avec un solo de piano introduisant le thème de la ballade avec un traitement qui accentue surtout le caractère romantique de la composition. L'attention est principalement dirigée vers la création d'une mélodie très articulée, avec une partie rythmique plus simple. Une progression d'accords avec la technique du « side-stepping »⁴⁸ introduit, et accompagne ensuite, Jim Hall. Le thème joué par la guitare est aussi très articulé en termes de mélodie, avec des échelles chromatiques explorant une vaste gamme de sonorités à partir du thème original. Après cette partie avec la guitare comme principale protagoniste, il y a une partie d'improvisation au piano. Petrucciani semble véritablement absorbé par sa musique avec une interprétation à la fois émue et émouvante. Jim Hall rejoint Petrucciani dans la création d'une atmosphère éthérée pour finalement conclure le concert.

En ce qui concerne la comparaison de cette version avec l'originale d'Ellington, on constate un remaniement extensif de la forme « AABA » avec la présence de plusieurs variations mélodique et rythmique. Ceci confère à la pièce un caractère d'improvisation spontanée qui rappelle l'attitude des musiciens pendant une jam session. La pièce dure 12 minutes, presque quatre fois plus que la durée de la version originale. Il s'agit en effet du titre le plus long joué par les deux musiciens pendant cette soirée.

Même si le traitement du standard est très élaboré, on voit quand même la volonté, surtout de Petrucciani, de transmettre son admiration pour la composition d'Ellington. Duke Ellington est en effet, d'après les entretiens accordés par Petrucciani⁴⁹, l'inspiration qui l'a motivé à devenir un pianiste. C'est peut-être sa passion authentique pour la musique du « Duke » qui a rendu cette interprétation particulièrement appréciée par le public du MJF et par la presse aussi : « la musique produite par cette singulière association [Michel Petrucciani et Jim Hall] regorge d'émotion et d'étincelantes subtilités »⁵⁰.

⁴⁸ Voir glossaire p. 37.

⁴⁹ VOICE, Steve, « Obituary : Michel Petrucciani », *op.cit.*

⁵⁰ BARBEY, Michel, « Les aventuriers et les charlatans de la Note Bleue », in *Gazette de Lausanne*, 16 Juillet 1986, https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1986_07_16/15, (consulté le 25.02.2020), p.15.

2. Reprise par une chanteuse

Barbara Hendricks⁵¹ et le Monty Alexander Trio

Artiste(s)	Année	Salle	Genre
Barbara Hendricks et Monty Alexander Trio	1993	Auditorium Stravinski	Bebop/Vocal
Instrumentation	Durée du morceau	Place dans la setlist	Medley
Voix, piano, contrebasse, batterie	03:07	9/19	Non

En 1993, à la demande de Claude Nobs, la chanteuse Barbara Hendricks propose un concert à l'auditorium Stravinsky composé uniquement de reprises de Duke Ellington. Accompagnée du Monty Alexander Trio, groupe formé autour du pianiste Monty Alexander avec Ira Coleman à la contrebasse et Edward Thigpen à la batterie, elle chante 19 des titres les plus célèbres du « Duke » dont le fameux *In a Sentimental Mood*. Si l'univers jazz d'Ellington s'éloigne du style musical de la cantatrice soprano à la formation lyrique, elle va se l'approprier le temps d'une soirée, rendant hommage au festival et à ses racines.

Contrairement aux versions de *In a Sentimental Mood* interprétées par des pianistes, dans la version chantée c'est la voix de Barbara Hendricks qui a la mélodie principale, sur les paroles de Irving Mills et Manny Kurtz, alors que le trio, composé d'un piano, d'une contrebasse et d'une batterie, a un rôle d'accompagnement. Dès la première exposition du thème, on distingue le style lyrique d'Hendricks à travers ses notes très soutenues, portées par un vibrato serré, sur un tempo plutôt lent. L'amplitude vocale de la chanteuse est largement exploitée et donne l'impression d'assister à une démonstration technique. Ensuite, le tempo est accéléré et le rythme devient plus entraînant, enjoué et swingué. L'accompagnement, notamment de la batterie, devient légèrement plus présent, mais toujours dans une atmosphère feutrée, grâce à l'utilisation de balais au lieu de baguettes. Le retour au thème initial est marqué par un court moment où le pianiste est mis en avant le temps de quelques notes, pour

⁵¹ Vidéo : CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2020, (consulté le 26 février 2020).

réintroduire la chanteuse, même si en général l'accompagnement reste très en retrait durant tout le morceau.

Peu de place est laissée à la fantaisie et à l'improvisation des musiciens, dans cette version de *In a Sentimental Mood* qui s'apparente finalement plus à un hommage qu'à une véritable réinterprétation. La personnalité de la chanteuse n'est volontairement pas mise en avant pour favoriser plutôt un traitement sobre de la pièce, en affirmant les caractères propres du jazz sans changer les notes ou la structure, dans une forme de grand respect du compositeur.

Tout dans l'attitude des musiciens sur la scène semble également confirmer ce ressenti : la chanteuse est tournée vers le public, statique et fière dans une posture démonstrative qui dégage beaucoup d'intensité, comme dans un récital classique, échangeant peu de regards avec les instrumentistes placés derrière elle. Les choix vestimentaires sont eux aussi classiques, avec des smokings et nœuds papillons pour les hommes, et une robe noire élégante pour Barbara Hendricks. Les éléments auditifs et visuels rendent donc une impression de groupe classique reprenant un standard de jazz à leur manière, sans chercher à rentrer dans les codes du jazz ou à prendre des libertés à la manière de musiciens en jam session.

Il est intéressant dans ce cas de mentionner le ressenti de l'artiste elle-même par rapport à sa prestation, étant donné que le jazz est un style musical presque étranger à Barbara Hendricks qui a choisi de s'y essayer sur conseils de Claude Nobs. Le fondateur du MJF était même allé jusqu'à lui envoyer de nombreux disques de Duke Ellington pour qu'elle puisse mieux apprendre à connaître son répertoire avant de se le réapproprier. Avant sa prestation, la chanteuse déclare : « Je crois n'avoir jamais eu aussi peur de ma vie. J'avais le sentiment d'être illégitime, je pensais que les gens allaient trouver incongru ce soprano qui se targuait de chanter du jazz »⁵². Si le défi était bel et bien de taille pour la chanteuse lyrique, il n'est pas certain que le public ait été entièrement convaincu par la performance livrée ce soir-là. Le journal *Le Temps* titre au lendemain du concert : « Naufrage au Festival Montreux – Barbara Hendricks joue les Castafiore »⁵³. Critiquant d'abord son manque de sens de l'improvisation, qui évidemment détone avec le répertoire et limite l'originalité de ses reprises, l'article ne s'arrête pas là. Il est ajouté que « Barbara Hendricks a sans doute l'une des plus belles voix du monde mais en aucun

⁵² ROBERT, Arnaud, « Barbara Hendricks, la voix sans maître », in *Le Temps*, 18 décembre 2015, <https://www.letemps.ch/culture/barbara-hendricks-voix-maitre>, (consulté le 26.05.2020).

⁵³ JACOT-DESCOMBES, Christian, « Barbara Hendricks joue les Castafiore », in *Journal de Genève*, 7 Juillet 1993, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1993_07_07/23, (consulté le 24.02.2020), p. 23.

cas, cette voix ne sied au jazz ». Dans le cas du titre *In a Sentimental Mood*, cette observation mérite d’être nuancée. Bien que ne proposant pas tous les caractères propres au jazz, la version de la cantatrice apporte de la subtilité et de la profondeur en s’appuyant sur le texte, et parvient à maintenir la tension et l’attention de l’auditeur jusqu’à la dernière note.

3. Reprises par d’autres formations

Newport All Stars⁵⁴

Artiste(s)	Année	Salle	Genre
Newport All Stars	1976	Casino Montreux	Dixieland / New Orleans
Instrumentation	Durée du morceau	Place dans la setlist	Medley
Saxophone alto et ténor, batterie, trompettes, piano, contrebasse, trombone	04:43	4/9	Non

Les Newport All Stars sont répertoriés au Centre d’Innovation Dans Les Patrimoines Culturels dans les archives du MJF comme un groupe de musique de genre Dixieland/New Orleans, genre de jazz traditionnel développé au début du XX^{ème} siècle, avec un son très polyphonique caractérisé par un soliste jouant le thème et accompagné par un big band improvisant autour de cette mélodie. La musique de ce groupe correspond donc vraiment aux racines de Duke Ellington, dont ils vont d’ailleurs reprendre non seulement le titre *In a Sentimental Mood* au MJF en 1976, mais aussi *Echoes of Harlem*, *Take the A Train* et *Caravan*. On peut ainsi s’attendre à entendre une version peu modifiée du standard d’Ellington, qui respecterait bien sûr les caractères propres du jazz, à savoir le rythme syncopé, le phrasé avec une articulation particulière, le travail sur la sonorité, les intonations, ou encore la liberté rythmique et mélodique.

L’exposition du thème est assurée par le tromboniste Vic Dickenson, qui débute avec un ton mélancolique et chanté, amené par un son feutré, intime, des détachés⁵⁵ très doux, des vibratos et d’autres effets sur le son tels que des glissandos. L’accompagnement est composé d’une instrumentation typique du jazz, avec une batterie à balais, un piano et une contrebasse.

⁵⁴ Vidéo : CENTRE D’INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L’ECOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2020, (consulté le 26.02.2020).

⁵⁵ Voir glossaire p. 37.

L'originalité du traitement de la pièce relève surtout de la transmission du thème entre le trombone et le piano de George Wein, avec un pianiste apportant peu de variations à part un jeu sur les octaves et les échelles employées. Lorsque le thème revient au trombone, le traitement est cette fois très différent de la première exposition : la nuance est plus forte, et des nouveaux effets sonores plus percussifs sont utilisés. Ainsi on remarque l'emploi de rythmes syncopés souvent répétés, de trilles sur des notes de la mélodie, des vibratos de plus en plus amplifiés et également beaucoup de libertés prises au niveau mélodique. Ce traitement marque la volonté du groupe de jouer sur toute la palette de techniques caractéristiques du jazz, démontrant à la fois leur maîtrise et leur aisance en la matière, et rendant un hommage haut en couleur au standard de Duke Ellington. Comme pour rappeler leur respect envers l'œuvre du compositeur, ils terminent par une répétition claire de la phrase principale du thème avec tous les musiciens, concluant le morceau sur un retour à la mélodie célèbre après être passés par quelques variations.

The Lounge Lizards⁵⁶

Artiste(s)	Année	Salle	Genre
The Lounge Lizards	1982	Casino Montreux	Jazz
Instrumentation	Durée du morceau	Place dans la setlist	Medley
Piano, contrebasse, saxophone alto, trombone, batterie	03:48	12/13	Non

En 1982, c'est un autre groupe typiquement jazz qui va proposer sur la scène du Casino Montreux une reprise de *In a Sentimental Mood*, The Lounge Lizards. Accompagnés eux aussi par une section rythmique composée du batteur Douglas Bowme, du pianiste Evan Lurie et du contrebassiste Tony Garnier, les instruments à vent en charge du thème sont cette fois le saxophone alto de John Lurie et le trombone de Peter Zummo. Ce groupe créé en 1979 autour de John Lurie a beaucoup changé de formation au fil des années, avec l'arrivée de nouveaux musiciens. Pourtant son style a toujours été qualifié d'unique, novateur, et très éclectique, allant

⁵⁶ Vidéo : CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2020, (consulté le 26.02.2020).

« au-delà d'un langage spécifique mais [étant] joyeux et expansif dans son propre nouveau langage »⁵⁷.

Si l'entame du morceau par le chant du saxophone alto constitue une reprise très fidèle de la mélodie originale, l'arrivée du trombone propose ensuite une version beaucoup plus libre de cette même mélodie. Les deux instrumentistes s'alternent tout au long de la pièce dans une tension qui ne cesse d'augmenter, notamment avec un volume sonore montant au fur et à mesure avec l'appui de l'accompagnement. L'évolution du morceau va aussi dans le sens de l'improvisation qui acquiert une place grandissante, avec des libertés rythmiques et mélodiques prises par les solistes, et quelques variations offertes au piano. Tous les musiciens se rejoignent à la fin dans une sorte de climax, qui se conclut par des arpèges au piano et un grand final typique du jazz.

L'impression générale qui se dégage de cette performance est un sentiment de partage de la musique entre les instrumentistes, jouant avec le standard jazz en l'exposant parfois de façon simple et classique, puis le remaniant et le modifiant de plus en plus alors que le morceau avance pour s'en servir comme base d'improvisation. On assiste plus à une jam session entre artistes qui s'observent et jouent pour eux autant que pour le public, qu'à un concert méticuleusement organisé et planifié. Cette attitude est perceptible au travers des tenues décontractées des musiciens, de la nonchalance du batteur qui fume tout au long de la pièce, et une forme de « désorganisation joyeuse » imprègne la scène où on voit parfois même apparaître sur la vidéo un cameraman qui ne semble plus trop savoir comment se positionner dans ce tableau. La personnalité des Lounge Lizards marque vraiment de son empreinte la reprise de *In a Sentimental Mood* tout en préservant la mélodie et une partie de la structure de la pièce, qui reste malgré tout très reconnaissable.

⁵⁷ WATROUS, Peter, « Jazz Review - A Lounge Lizards Specialty: Contrasts », in *The New York Times*, 13 février 1995, <https://www.nytimes.com/1995/02/13/arts/jazz-review-a-loung-lizards-specialty-contrasts.html>, (consulté le 26.02.2020).

4. Reprises au sein d'un medley

Jay McShann⁵⁸

Artiste(s)	Année	Salle	Genre
Jay McShann	1979 (et 1974)	Congrès Montreux	Boogie-woogie
Instrumentation	Durée du morceau	Place dans la setlist	Medley
Piano	04:49	2/9	Oui (<i>Mood indigo</i>)

Le 13 juillet 1979, le pianiste Jay McShann amène sur scène un medley de *In a Sentimental Mood* avec une autre composition de Duke Ellington, *Mood Indigo*. Il ne s'agit pas d'une nouvelle reprise dans son répertoire, en effet il avait déjà joué ce medley dans l'édition du MJF de 1974.

Jay McShann est tout seul sur scène. Il commence le concert avec la reprise du standard *In a Sentimental Mood*. Il s'agit plutôt d'une citation, une sorte de point de départ stylistique qui introduit *Mood Indigo*, toujours un standard composé par Ellington. Le choix de fusionner ces deux chansons est sûrement très pertinent, vu que les deux standards font partie du jazz d'atmosphère, un jazz en quelque sorte inventé par Ellington⁵⁹. À partir de l'écoute de la version de *In a Sentimental Mood* de McShann, ce qui ressort d'emblée est le rythme plus rapide avec un côté plus swing ou boogie-woogie. En effet, il semble laisser un peu de côté l'esprit romantique de la composition pour réinterpréter le thème de façon plus gaie. La virtuosité stylistique éloigne cette reprise de l'atmosphère mélancolique et introspective de la ballade, qui est au contraire protagoniste dans la version de Michel Petrucciani, par exemple.

⁵⁸ Vidéo : CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2020, (consulté le 26.02.2020).

⁵⁹ MALSON, Lucien, *Des Musiques de Jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses - Epistrophy, 1989, p. 102. *op. cit.*

Michel Petrucciani⁶⁰

Artiste(s)	Année	Salle	Genre
Michel Petrucciani	1993	New Q's	Jazz
Instrumentation	Durée du morceau	Place dans la setlist	Medley
Piano, orgue, saxophone, contrebasse, batterie	06:38	5/9	Oui (<i>Besame Mucho</i>)

Michel Petrucciani retourne au MJF, cette fois-ci en tant qu'accompagnateur d'un groupe : Eddy Louiss à l'orgue, Steve Grossman au saxophone, Dion Parson à la batterie et Dwayne Burno à la contrebasse. Ce concert du 8 juillet 1993 contient beaucoup de reprises de standards du jazz, dont trois de Duke Ellington : *Take the A Train*, *C Jam Blues* et *In A Sentimental Mood*, le dernier en medley avec *Besame Mucho*. Après une exposition assez classique et fidèle de la mélodie du tube de Consuelo Velazquez, la ballade d'Ellington est en revanche reprise avec beaucoup de liberté et de créativité interprétative, où la virtuosité de Petrucciani est bien mise en valeur, au point qu'il en devient difficile de reconnaître le morceau. En ce qui concerne l'association de *In a Sentimental Mood* et *Besame Mucho*, on constate que malgré le style boléro⁶¹ plus dansant de *Besame Mucho*, cette œuvre partage avec le standard d'Ellington un thème commun qui est l'amour et l'évocation de ce sentiment d'une manière très expressive. Le choix fait par Petrucciani de jouer ces deux morceaux en medley est peut-être aussi motivé par la volonté de montrer au public l'origine de sa formation en tant que pianiste : Ellington a été le premier contact de Petrucciani avec la musique jazz. Jouer le standard d'Ellington permet de rendre hommage à un artiste qui l'a beaucoup inspiré. Son implication émotionnelle pendant qu'il joue est visible dans sa gestualité physique très ample et « dramatique », avec les yeux fermés. Complètement plongé dans la musique, il n'est pas simple exécutant, mais presque compositeur à la recherche de ses propres sonorités et variations rythmiques.

⁶⁰ Vidéo : CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2020, (consulté le 26.02.2020).

⁶¹ Le boléro est une danse espagnole au rythme ternaire et au mouvement modéré, accompagnée du son des castagnettes et souvent du chant. Le style issu de cette danse est devenu célèbre dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. On rappelle le *Boléro* (1928) pour orchestre de Maurice Ravel (1875 - 1937) ([s.n.], *L'Enciclopedia della Musica*, Garzanti, 2009, p.99.).

Legends⁶²

Artiste(s)	Année	Salle	Genre
Legends	1997	Auditorium Stravinski	Jazz fusion
Instrumentation	Durée du morceau	Place dans la setlist	Medley
Piano, guitare électrique, saxophone alto, clarinette basse, batterie	08:18	12/13	Oui (<i>Layla</i>)

L'édition du MJF de 1997 débute le 4 juillet avec le concert des Legends, un groupe fondé en 1997 à l'occasion d'une tournée estivale de 11 dates en Europe dont la première est à Montreux. Il est composé de Marcus Miller, Eric Clapton, David Sanborn, Joe Sample et Steve Gadd. Le concert est constitué principalement de leurs chansons originales, mais il y a aussi un medley du standard *In a Sentimental Mood* avec la chanson *Layla* du groupe Derek and the Dominos, dont Eric Clapton a fait partie de 1970 à 1971.

Le concert commence avec la citation de *In a Sentimental Mood*, jouée par Marcus Miller à la clarinette basse. Le thème de la ballade est ensuite joué par le saxophone alto, puis par David Sanborn. Joe Sample au piano accompagne la mélodie. Cette reprise sert en quelque sorte d'interlude ou même d'introduction à *Layla* d'Eric Clapton, qui arrive à ce moment muni de sa guitare pour se joindre au groupe. Il n'y a pas de volonté de changer le caractère original des deux pièces : le style jazz se fusionne au blues/rock dans une vision contemporaine des genres musicaux entre lesquels plus de distinction nette n'est faite.

La grande publicité faite pour le concert par les médias a certainement aidé à combler la salle du MJF, avec un public très curieux de voir ces cinq artistes talentueux jouer ensemble pour la première fois. La réception a été très positive⁶³.

⁶² Vidéo : CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2020, (consulté le 26.02.2020).

⁶³ [s.n.], « Eric Clapton a fait salle comble à Montreux », in *Journal de Genève*, 5 juillet 1997, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1997_07_05/35, (consulté le 25.02.2020), p.35.

Conclusion

Nous nous sommes interrogées sur la place du morceau de Duke Ellington *In a Sentimental Mood* au sein du Montreux Jazz Festival. Parmi les seize reprises, nous nous sommes focalisées sur huit d'entre elles qui ont retenu notre attention. En effet, nous avons sélectionné des interprétations de la pièce au piano, au chant, dans un ensemble instrumental ainsi que dans des medleys pour organiser dans différentes catégories nos comparaisons. Certaines reprises nous ont frappées plus que d'autres par leur singularité. Par exemple, même si les versions des Newport All Stars et des Lounge Lizards étaient bien exécutées et empreintes de leur signature musicale en tant que groupes, nous avons perçu leur prestation comme une forme de « jam session » où le standard n'est pas le centre de l'attention mais est juste un moyen de jouer ensemble tout en faisant passer un bon moment à leur public. En revanche, dans les interprétations des pianistes Bill Evans et Michel Petrucciani, chacun accompagné d'un autre musicien, l'importance a plutôt été placée sur le remaniement du standard en y amenant leur propre personnalité. On constate que chez Bill Evans, le morceau s'étend sur deux fois plus de temps que dans la version originale, et chez Petrucciani la durée est même doublée par rapport à celle d'Evans. Cette extension de la longueur du morceau nous a d'abord surprises, mais c'était en fait une façon pour eux de mieux s'approprier la pièce en se donnant le temps d'inclure une longue partie improvisée. Ces versions sont si différentes de celle d'Ellington qu'elles pourraient être considérées comme faisant partie des compositions des deux musiciens. Dans un tout autre registre, la reprise du standard *In a Sentimental Mood* par la chanteuse Barbara Hendricks démontre sa volonté de sortir de sa zone de confort tout en se rapprochant du style « jazz » caractéristique du Festival sur demande de Claude Nobs. Toujours dans cet esprit de s'inscrire dans la tradition du jazz, les medleys incluant *In a Sentimental Mood* reviennent à une interprétation plus simple et proche de l'originale, comme pour rendre hommage au grand musicien qu'était Duke Ellington.

Grâce à ce travail, et surtout grâce à la disponibilité de ces enregistrements nous avons redécouvert l'importance de garder une trace des interprétations musicales passées. Celles-ci diffèrent beaucoup des versions enregistrées en studio, qui sont plus structurées et « lisses », alors que le live est en général plus vivant et a l'avantage d'être plus spontané. L'endroit où les musiciens se produisent et l'ambiance qui y règne influencent aussi la représentation, puisque

le public réagit directement à ce qu'il entend. Nous avons remarqué comme le contexte du Montreux Jazz Festival a contribué à la création de concerts avec une forte identité, d'où l'intérêt de la conservation et de l'étude de ces archives.

Bibliographie

SOURCES / BASE DE DONNÉES

CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ÉCOLE
POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2020, (consulté le 26.02.2020).

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

COLLIER, James, L., « Jazz (i) », in *Grove Music Online*, 2003,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J223800>, (consulté le 05.11.2019).

HODEIR, André, révisé par SCHULLER, Gunther, « Ellington, Duke », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08731>, (consulté le 05.11.2019).

LAIRD, Paul, L., « Montreux International Jazz Festival », in *Grove Music Online*, 2003, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J308800>, (consulté le 05.11.2019).

PIRAS, Marcello, « Ellington, Duke », in *Grove Music Online*, 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249397>, (consulté le 05.11.2019).

[s.n.], *L'Enciclopedia della Musica*, Garzanti, 2009, p. 99, p.845.

LIVRES

BERENDT, Joachim Ernst, *Il libro del jazz*, Milan, Garzanti - Vallardi, 1979, pp. 77-84, pp.129-190.

GIOIA, Ted, *The History of Jazz*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997.

JAMIN, Jean, WILLIAMS, Patrick, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Editions, 2010.

MALSON, Lucien, *Des Musiques De Jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses - Epistrophy, 1989, pp.101-104.

ARTICLES

AMSALLEM, Thierry, DUFAUX, Alain, « Le Montreux Jazz digital project », in *RESSI*, 20 décembre 2017.

CURRENT, G. B., « Duke Ellington », in *The Black Perspective in Music*, vol. 2, n° 2, 1974, pp.172-178.

SCHULLER, Gunther, « Jazz and Composition: The Many Sides of Duke Ellington », in *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 46, n° 1, 1992, pp.36-51

ARTICLES DE PRESSE

BARBEY, Michel, « Les aventuriers et les charlatans de la Note Bleue », in *Gazette de Lausanne*, 16 Juillet 1986, https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1986_07_16/15, (consulté le 25.02.2020).

BRUN-LAMBERT, David, « La mémoire populaire du Montreux Jazz », in *Le Temps*, 29 juin. 2018, p.24.

GAVIN, James, « Big Band », in *The New York Times*, 2013, <https://www.nytimes.com/2013/12/08/books/review/duke-a-life-of-duke-ellington-by-terry-teachout.html>, (consulté le 23.05.2020).

IOAKIMIDIS, Demètre, « Montreux 1975 : un festival où le bon jazz a retrouvé ses droits », in *Journal de Genève*, 26 Juillet 1975, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1975_07_26/15 (consulté le 25.02.2020).

IVERSON, Ethan, « Duke Ellington, Bill Evans, and One Night in New York City », in *The New Yorker*, 2017, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/duke-ellington-bill-evans-and-one-night-in-new-york-city>, (consulté le 06.05.2020).

JACOT-DESCOMBES, Christian, « Barbara Hendricks joue les Castafiore », in *Journal de Genève* (aujourd'hui *Le Temps*), 7 Juillet 1993, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1993_07_07/23, (consulté le 24.02.2020).

RADJA, Ivan, « La mémoire musical de Montreux Jazz encodée sur de l'ADN », in *Le Matin Dimanche*, 1^{er} juillet 2018, p.12.

ROBERT, Arnaud, « Barbara Hendricks, la voix sans maître », in *Le Temps*, 18 décembre 2015, <https://www.letemps.ch/culture/barbara-hendricks-voix-maitre>, (consulté le 26.05.2020).

[s.n.], « Eric Clapton a fait salle comble à Montreux », in *Journal de Genève*, 5 juillet 1997, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1997_07_05/35, (consulté le 25.02.2020).

[s.n.], « Jazz Culture : Ethan Iverson compare deux versions de "In A Sentimental Mood" » in France Musique, 2017, <https://www.francemusique.fr/jazz/jazz-culture-ethan-iverson-compare-deux-versions-de-sentimental-mood-36895>, (consulté le 5.11.2019).

[s.n.], « Sam Smith makes smooth debut at Montreux jazz festival », in *Entertainment*, 8 juillet 2015, <https://gulfnews.com/entertainment/music/sam-smith-makes-smooth-debut-at-montreux-jazz-festival-1.1546939>, (consulté le 26.02.2020).

VOICE, Steve, « Obituary : Michel Petrucciani », in *Independent*, 8 Janvier 1999, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-michel-petrucciani-1045629.html>, (consulté le 26.02.2020).

WATROUS, Peter, « Jazz Review - A Lounge Lizards Specialty : Contrasts », in *The New York Times*, 13 février 1995, <https://www.nytimes.com/1995/02/13/arts/jazz-review-a-lounge-lizards-specialty-contrasts.html>, (consulté le 26.02.2020).

PARTITIONS MUSICALES

ELLINGTON, Duke, KURTZ, Manny, MILLS, Irving, *In a sentimental mood*, 1935, téléchargée sur *sheet-music-direct* : https://www.sheetmusicdirect.com/fr-FR/se/ID_No/107203/Product.aspx, (consulté le 25.05.2020).

ELLINGTON, Duke, KURTZ, Manny, MILLS, Irving, *The New Real Book*, vol.1, C-Version, Chuck Sher, 1995, téléchargée sur *swiss-jazz.ch* : <https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/InASentimentalMood.pdf>, (consulté le 25.05.2020).

GERSHWIN, Georges, GERSHWIN, Ira, *Someone to Watch Over Me*, 1926, téléchargée sur *sheet-music-direct* : https://www.sheetmusicdirect.com/fr-FR/se/ID_No/196884/Product.aspx, (consulté le 26.05.2020).

ENREGISTREMENTS AUDIO/VIDÉO

COLTRANE, John, ELLINGTON, Duke, « In a Sentimental Mood », in *Duke Ellington and John Coltrane*, [enregistrement sonore], Impulse!, 1963.

ELLINGTON, Duke, « In a Sentimental Mood », in *Big Band Legends*, 1935, [enregistrement sonore en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=melFqBd0C6U>, mise en ligne le 30.04.2017, (consulté le 05.11.2019).

EVANS, Bill, « In a Sentimental Mood - Live », in *Eloquence*, [enregistrement sonore au Montreux Jazz Festival, 1975], Fantasy, 1982.

FITZGERALD, Ella, « In a Sentimental Mood », in *Ella Fitzgerald Sings The Duke Ellington Song Book*, [enregistrement sonore], Verve Label Group, a Division of UMG Recordings, Inc., 1957.

PETRUCCIANI, Michel, « In A Sentimental Mood - Live At Montreux Jazz Festival/1986 », in *Power of Three*, Blue Note Records, 1987

PAGES DES SITES WEB

DE BRUYN, Henri, « Les quatre ballades de Chopin », in *Coin du Musicien*, <http://www.coindumusicien.com/Fredchop/Analyse/4ballade.html>, mis à jour le 06.04.2016, (consulté le 25.05.2020).

- DECHERF, Paul, « In a Sentimental Mood », *In Version Standard*,
<https://versionstandard.fr/2018/02/06/in-a-sentimental-mood/>, mise en ligne le 6.02.2018, (consulté le 06.05.2020).
- DROTOS, Ron, « Learn to play Jazz, Blues & Rock with Flow and Fluency », in *Keyboardimprov.com*,
<https://keyboardimprov.com/the-jazz-pianists-ultimate-guide-to-the-real-book-table-of-contents/in-a-sentimental-mood-from-the-jazz-pianists-ultimate-guide-to-the-real-book>, (consulté le 06.05.2020).
- FEAR, David, « Sundance 2015 : Nina Simone doc opens fest with a roar », in *Rolling Stone*, 23 Janvier 2015, <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/sundance-2015-nina-simone-doc-opens-fest-with-a-roar-61939/#ixzz3SetVm7wK>, (consulté le 26.05.2020).
- PFEIFFER, Bruno, « Duke Ellington, des mélodies en quête de mots », In *Libération*,
<http://jazz.blogs.liberation.fr/2015/02/25/duke-ellington-des-melodies-en-quete-de-mots/>, mis à jour le 28.02.2015, (consulté le 06.05.2020).
- [s. n.], « Digital Project », in *Claude Nobs Foundation*,
<https://www.claudenobsfoundation.com/pdjm>, (consulté le 26.05.2020).
- [s. n.], « In a Sentimental Mood », In *Jazz Classics-150 Standards*,
<https://www.classicjazzstandards.com/songs/in-a-sentimental-mood/>, (consulté le 06.05.2020).
- [s. n.], « In a Sentimental Mood », In *Music Me*,
<https://www.musicme.com/#/In-A-Sentimental-Mood-t135.html>, (consulté le 25.05.2020).
- WEBER, Edith, « BALLADE, musique », In *Encyclopaedia Universalis*,
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/ballade-musique/>, mis à jour en 2020, (consulté le 25.05.2020).

Glossaire

Block chord : jouer en block chords consiste pour le pianiste à plaquer simultanément des accords des deux mains. Il s'agit d'une transposition au piano de ce qui pourrait être écrit pour une section de cuivres ou d'anches.⁶⁴

Chambres d'écho : il s'agit d'un espace fermé, utilisé pour les enregistrements, qui produit l'effet acoustique de réverbération, en amplifiant les sons.

Détaché : en musique, ce terme fait référence à la séparation nette entre deux sons consécutifs. Ce procédé est opposé à la liaison, qui elle ne marque pas de césure entre les sons.

Jam session : réunion de musiciens jazz qui se rencontrent, souvent sans préparation, pour improviser.⁶⁵

Side-Stepping : technique de l'improvisation jazz qui consiste à jouer sur une échelle, un mode ou un accord qui s'éloigne de la tonalité originale.

Standard : en jazz, ce terme désigne une chanson populaire qui est fréquemment utilisée comme base pour l'improvisation. Un standard peut être aussi utilisé seulement en reprenant la structure harmonique, sur laquelle improviser une nouvelle mélodie⁶⁶.

⁶⁴ LOUIS, Daniel, « Glossaire du Jazz, du blues au bop », in *Swing-Time*, http://www.swing-time.fr/glossaire_du_jazz.html, mis à jour le 7.02.2010, (consulté le 26.05.2020).

⁶⁵ BERENDT, Joachim Ernst, *Il libro del jazz*, Garzanti - Vallardi, 1979, p. 405.

⁶⁶ BERENDT, Joachim Ernst, *Il libro del jazz, op. cit.*, p. 408 et [s.n.], *L'Enciclopedia della Musica*, Garzanti, 2009, p.845.